

Кириллова Н.Б.

Макромир Михаила Булгакова в зеркале экранной культуры

Аннотация: В статье на примере творчества М.А. Булгакова (писателя и драматурга) рассматриваются проблемы экранной интерпретации литературных произведений. Автор подходит к экранизации как к «переводу» художественного произведения с языка одного искусства на язык другого. А это значит, что интерпретация любого литературного первоисточника на экране (в кино и на телевидении) – акт творческий, близкий к философско-культурологическому анализу, а не к работе копировальщика, иллюстратора. Автор доказывает также, что интерпретация классики – это еще и «диалог культур» (по терминологии М.М. Бахтина), в данном случае – печатной (книжной) и экранной (аудиовизуальной). Рассматривая проблемы экранной интерпретации произведений М.А. Булгакова, автор опирается на историко-сравнительный и междисциплинарный методы, объединяя в исследовании искусствоведческий и культурологический анализ с методом филологического анализа текста. Актуальность и новизна темы исследования обусловлена не только возрастанием роли экранной (аудиовизуальной) культуры, ставшей феноменом информационной эпохи, но и повышением научного интереса к экранной интерпретации литературной классики. «Экранная культура» – понятие достаточно широкое. Она включает в себя все экранные формы творчества: кино, телевидение, видео, компьютерные технологии, Интернет и сетевое искусство и др. Вот почему столь актуальна проблема экранной интерпретации (экранизации) литературных произведений – эпических, поэтических, драматических. Экранизация – это не что иное как «перевод» художественного произведения с языка одного искусства на язык другого. Рассматривая произведения экранной культуры (фильмы А. Алова и В. Наумова, В. Басова и Л. Гайдая, В. Бортко и Ю. Кары, С. Снежкина, А. Эфроса и др.), интерпретирующие творчество М.А. Булгакова, автор делает вывод о том, что задача интерпретатора необычайно сложна, ибо через аудиовизуальные (звукзрительные) образы надо передать не только содержание, но и авторскую идею, «дух» произведения, приблизив их к современному восприятию.

Ключевые слова: Диалог культур, интерпретация классики, экранная культура, экранизация, макромир М.А. Булгакова, мистический реализм, трагикомизм, трагифарс, политическая сатира, фантасмагория.

Review: Based on Mikhail Bulgakov's literary heritage (both narrative and dramaturgical), the author of the article explores the problem of the screen adaptation of literary works. The author interprets screen adaptation as a "translation" of a given artwork between the two different art languages. This means that an interpretation of any literary source for screen purposes (both for the cinema and for TV) is a creative action that stands closer to a philosophical and cultural analysis than to a work of a copyist or an illustrator. The author also argues that interpretation of the classics may be also understood as a "dialogue of cultures" (using M. M. Bakhtin's term); in this case – a dialogue between the print (book) culture and the screen (audio and visual) culture. Analyzing the problems of screen interpretation of Mikhail Bulgakov's works, the author bases her research on historical-comparative and interdisciplinary methods combining art history and cultural analysis with the method of the philological analysis of texts. The importance and novelty of the topic are caused not only by the growing role of screen (audio visual) culture as the phenomenon of the information epoch but also the increasing academic interest in the screen interpretation of literary works. 'Screen culture' is a broad term. It covers all screen forms of creativity: cinema, television, video, computer technologies, Internet, network art, etc. This is what makes the problem of the screen interpretation (film adaptation) of literary works (epic, poetic and dramaturgical) so important. Screen adaptation is nothing else but a 'translation' of an artwork from one art language to another. Analyzing the works of screen culture (films by A. Alov and V. Naumov, V. Basov and L. Gaidai, V. Bortko and Yu. Kara, S. Snezhkin, A. Efros etc.) that were based on the M. A. Bulgakov's literary heritage, the author comes to the conclusion that the interpreter's task is extraordinary difficult: using audio and visual images, he or she has to transmit not just the content, but the original idea, the "soul" of the literary work, at the same time bringing it closer to the contemporary perception of the artwork.

Keywords: Political satire, tragicomedy, tragicfarce, magic realism, macroworld of Mikhail Bulgakov, screen culture, screen adaptation, interpretation of the classics, dialogue of cultures, phantasmagoria.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена не только возрастанием роли экранной (аудиовизуальной) культуры, ставшей феноменом информационной эпохи, но и повышением научного интереса к экранной интерпретации литературной классики. Понятие «экранная культура» достаточно широкое. Оно включает все экранные формы творчества: кино, телевидение, видео, компьютерные технологии, Интернет и др. Как отмечает К.Э. Разлогов, «аудиовизуальные коммуникации серьезно потеснили печатное слово, а экранные формы творчества постепенно сменяют традиционные искусства, либо служат новыми формами их тиражирования» [1, с. 4-5]. Вот почему столь актуальна проблема экранной интерпретации (экранизации) литературных произведений — эпических, поэтических, драматических.

Экранизация — это не что иное как «перевод» художественного произведения с языка одного искусства на язык другого. При этом задача интерпретатора довольно сложна, ибо надлежит через аудиовизуальные (звукорительные) образы передать не только содержание, но и авторскую идею, «дух» первоисточника, настраивая его на «тон своего времени» [2, с. 28]. А это значит, что интерпретация любого художественного произведения на экране — акт творческий, близкий к философско-культурологическому анализу, а не к работе копировальщика или реставратора.

Вместе с тем, интерпретация литературной классики — это еще и «диалог культур» (по терминологии М.М. Бахтина), в данном случае — печатной (книжной) и экранной (аудиовизуальной). Имеется ввиду «доверие к чужому слову, благоговейное приятие, поиски... глубинного смысла, согласие, его бесконечные градации и оттенки, выход за пределы понимаемого и т.п.» [3, с. 75]. Вот почему «перевод» литературного текста на язык экранной культуры зависит от способности интерпретатора «вступать в диалог» с автором первоисточника, постигая его самобытность, творческую неповторимость, специфическое видение мира и человека в контексте определенной эпохи.

Притягательным и одновременно сложным для интерпретации является творчество Михаила Афанасьевича Булгакова (1891-1940 гг.), эстетические принципы которого формировались в русле тех традиций русской литератур-

ной и театральной культуры, которые были заложены Н.В. Гоголем, М.Е. Салтыковым-Щедринным, А.П. Чеховым. Философско-мировоззренческой основой творческих поисков Булгакова — писателя и драматурга — стало осмысление бурных катаклизмов революционной и постреволюционной эпохи. Булгаков создал свой особый макромир, который можно охарактеризовать как «мистический реализм» — тревожный, динамичный, фантазмагоричный, полный острых социальных противоречий и безудержной фантазии автора.

Пьесы Булгакова — будь то социально-психологическая драма, сатирическая комедия, трагикомедия или трагифарс — отличаются глубиной психологизма, остротой и меткостью характеристик, блистательным диалогом; составной их частью являются гротеск, ирония, мистификация, не оставляющие читателя и зрителя спокойными и равнодушными. Эти же качества свойственны прозе Булгакова — его романам, повестям, рассказам. К булгаковскому творчеству можно применить определение М.М. Бахтина — это область «серьезно-смеховой литературы» [4, с. 92].

Как известно, творческая деятельность М.А. Булгакова была тесно связана с Московским Художественным театром. Именно здесь была поставлена в 1926 году первая пьеса драматурга «Дни Турбиных», написанная по мотивам романа «Белая гвардия» (1924); здесь готовился к постановке его «Бег» (1927), вскоре подвергнутый резкой критике в печати и снятый с репертуара. Во МХАТе с 1930 по 1936 годы Булгаков работал в должности ассистента режиссера. В этот период, наиболее плодотворный в его творчестве, были написаны пьесы «Кабала святош», «Полоумный Журден», «Последние дни» («Александр Пушкин»), «Иван Васильевич», «Адам и Ева», роман «Жизнь господина де Мольера», сделаны инсценировки «Мертвых душ» по Н.В. Гоголю, «Войны и мира» по Л.Н. Толстому, чуть позже — «Дон Кихота» по М. Сервантесу; параллельно шла работа над «Театральным романом» и «Мастером и Маргаритой». Этому периоду жизни М.А. Булгакова посвящена известная монография А.М. Смелянского [5]. При жизни писателя большая часть его произведений не была опубликована.

О творчестве М.А. Булгакова написано немало книг и статей; среди них — работы П.А. Маркова и К.М. Симонова, В.А. Каверина и В.Я. Лакшина, Д.С. Лихачева и К.Л. Рудницкого, Н.М. Зоркой и М.А. Строевой, М.С. Петров-

Экранная культура и экранные искусства

ского и А.А. Нинова, Я.С. Лурье, Б.С. Мягкова, А.М. Смелянского и Б.В. Соколова, М.О. Чудаковой и др. При этом, как ни странно, художественная интерпретация его творчества изучена далеко не в полной мере. Не претендуя на исчерпывающий анализ проблемы, автор попытается рассмотреть в данной статье опыт экранизации произведений М.А. Булгакова.

Трилогия Булгакова о Гражданской войне на экране

История экранизации произведений Булгакова начинается с «Бега» – одного из ярких, новаторских явлений советской драматургии 1920-х годов. Это было третье после романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» произведение писателя, посвященное краху белого движения. Эта тема, как и булгаковский психологизм воспринимались в советский период как оправдание поступков и чувств чуждого народу класса («понять — значит простить...»).

Увы, лишь немногие современники М.А. Булгакова в полной мере оценили художественную значимость «Бега». Известно, что с восхищением отнесся к пьесе А.М. Горький, отметив ее остроту, сатирическую направленность: «Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием... «Бег» — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех...» [6, с. 17]. Защищали пьесу от нападков К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Однако сценическая история пьесы, снятой с репертуара во МХАТе, начнется лишь в 1957 году, когда она впервые будет поставлена на сцене Сталинградского драмтеатра. А в 1970 году на экраны страны выйдет 2-х серийный фильм «Бег», поставленный на «Мосфильме» (сценарий и режиссура А. Алова и В. Наумова).

Структура пьесы М. Булгакова, ее необычный жанр (трагифарс) были порождены, по словам автора, «не поисками формальной изысканности, а способом художественного рассмотрения явлений» [7]. Крушение белого движения было для писателя не только личной драмой, но и исторической закономерностью. Однако он показывает эту закономерность аргументами «от противного». Вот откуда в «Беге» возникает удивительный сплав драматического и комического, то есть переход трагической ситуации в буффонаду.

Именно эти свойства драматургии Булгакова и привлекли кинорежиссеров А. Алова и В. Наумова. Однако, создавая свою экран-

ную версию, они использовали мотивы и других произведений писателя — романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных».

И экранизация от этого выиграла. Критик М. Зак отметил, что искусство здесь (на экране) борется за «поэтический образ события» и против «фотографической иллюстративности» [8, с. 223]. Противопоставляя «фильму-пьесе» «фильм-картину», режиссеры А. Алов и В. Наумов расширили масштаб действия, укрупнили события и явления, опираясь не только на художественную, но и на историческую достоверность. Задача необычайно трудная, так как в пьесе «Бег» своя логика, свой образ действительности — гиперболический, почти мистический. Показывая фантастическую картину гибели старого мира, Булгаков использует форму «снов», что помогает ему создать некое правдоподобие и в изображении бегства белых из Крыма в 1920 году, и в показе судьбы русских эмигрантов...

В фильме «Бег» «художественная память, сохранившая образы, краски из увиденного на полотнах и на экране, приравнена к памяти реальной. Гражданская война как бы пропущена сквозь разные искусства, включая живопись, кадры немого кино» [8, с. 228]. К примеру, изображение смерти красного командира, снесенного с коня пулеметным огнем, и его похороны напоминают картину К. Петрова-Водкина «Смерть комиссара». А выразительность лиц в этом масштабном кинополотне порой заставляет вспомнить фрески Феофана Грека и Андрея Рублева (оператор Л. Пааташвили).

Одним из компонентов фильма стала патетика. Она и в яростной быстроте скачки красной кавалерии. И в экранной реализации словно выхваченного у И. Бабеля образа — «страшного безмолвия рубки», решенного в фильме своеобразным путем: рубка слышна, но не показана... Причем, патетика отнюдь не противоречит трагикомизму «Бега».

И все же частичная замена актерских красок живописно-пластическими привела к тому, что в фильме некоторые булгаковские персонажи слишком функциональны, схематичны. Это относится, в первую очередь, к образам Серафимы Корзухиной (Л. Савельева) и приват-доцента Голубкова (А. Баталов). То же самое можно сказать о вестовом Крапилине (Н. Олялин), образ которого у Булгакова существовал в двух ипостасях: как реальное лицо и как «больная совесть» генерала Хлудова.

Во многом символичным стал экранный образ Романа Хлудова. В исполнении В. Двор-

жецкого это человек со смертельно бледным, искаженным гримасой лицом, с бешеными глазами, в неизменной шинели до пят, смертельно уставший и страшный. Фанатичный защитник белой идеи, имеющий за плечами, как и его исторический прототип генерал Слащов, фонари с повешенными, Хлудов постепенно как бы отделяется от исторического фона, уходя в мир «больной совести», раздираемой кошмарами и видениями казненных.

Отсюда эксцентризизм фильма как содержательная, а не просто стилевая задача: «Сообразно эксцентрической логике поступают все персонажи «Бега». Разумеется, эта эксцентрика не сродни «театру абсурда»: задача постановщиков не в том, чтобы обнаружить бессмыслицу ради ее преодоления, а в том, чтобы раскрыть смысл исторически обреченной идеи» [9, с. 231].

В фильме много «говорящих» деталей, сцен, эмоционально усиливающих эту мысль. Достаточно вспомнить, как в эпизоде тотального бегства белой армии полумертвая от усталости, страха и болезни Серафима садится на хрупкий, позолоченный стул, упавший с какого-то воза. И сидит на фоне снежного безмолвия. А вокруг нее бегут, бегут люди...

И в данном художественном контексте психологизм приобретает особые качества. Это скорее «аттракционный психологизм, взрывной по темпу, готовый впасть в комедийные или трагедийные крайности» [8, с. 231], доказывающий, что метод режиссерского прочтения «Бега» близок к известной формуле С.М. Эйзенштейна о кино как «монтаже аттракционов» [10, с. 269].

Среди всех неоднозначных персонажей фильма особо выделяется образ генерала Чарноты в исполнении М. Ульянова. Сочная, броская манера игры актера, восходящая к лучшим традициям вахтанговской школы, как нельзя лучше соответствует облику этого «лихого кавалериста» с его вкусом к жизни, темпераментом, стойкостью в разных жизненных ситуациях вроде той, когда он шествует в подштанниках по парижским мостовым. Душевное здоровье отличает Чарноту от Хлудова. Рисунок этого образа, с определенным «ноздревским» колоритом является важной частью режиссерской партитуры «Бега». В Чарноте-Ульянове есть та внутренняя динамика, что объединяет пафос и гротеск, аттракцион и психологизм.

Наиболее ярко это проявляется в эпизоде карточной игры на парижской квартире экс-

министра Корзухина. Перенесенный целиком из пьесы в фильм, без каких-либо добавлений, эпизод этот сделан виртуозно, концертно с откровенной ставкой на мастерство М. Ульянова и Е. Евстигнеева, получивших здесь полную актерскую свободу.

Как видим, несмотря на некоторые недочеты, фильм А. Алова и В. Наумова «Бег» сумел сохранить художественный мир М.А. Булгакова: его психологизм, гротеск, поэтику, неповторимую интонацию — от бурлеска до сжимающей сердце боли.

Иначе, чем сорок лет назад, воспринимается сегодня и телеэкранизация «Дней Турбиных», осуществленная в 1976 году режиссером В. Басовым по заказу Гостелерадио.

Это во многом автобиографическое произведение. Семья Турбиных — в определенной степени семья Булгаковых. Турбины — девичья фамилия бабушки со стороны матери. А прототипами многих персонажей стали киевские друзья и знакомые писателя. Дом Турбиных в романе «Белая гвардия» и пьесе — это Дом № 13 по Андреевскому спуску в Киеве, где Булгаковы жили с 1906 по 1919 гг. [11, с. 73-74].

Пьеса «Дни Турбиных», как и роман «Белая гвардия», послуживший ее основой, — своеобразная предыстория героев «Бега». Действие пьесы разворачивается в конце 1918 — начале 1919 годов на Украине, находящейся под властью то немцев, то гетмана Скоропадского, то Петлюры. Ее главные герои — Турбины, Мышлаевский, Студзинский, Лариосик, Шервинский — представители той части русской интеллигенции, которая потрясена историческими событиями, меняющими уклад их жизни и мучительно решает для себя вопрос: «Что делать? Как жить дальше?» Революция совершилась помимо их воли, но она совершилась, и потому им не дано право быть просто зрителями происходящего. Необходимо сделать выбор: либо защищать белое движение, либо признать правоту большевиков. Как подтвердил сам Булгаков в письме «Правительству СССР» от 28.03.1930, важнейшая черта его творчества — «изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране..., волею непреложной исторической судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии. Такое изображение вполне естественно для писателя, кровно связанного с интеллигенцией» [7, с. 178-179].

В отличие от «Бега» с его почти космическим масштабом, «Дни Турбиных» — пьеса более камерная по насыщенности событий,

Экранная культура и экранные искусства

проще по структуре и восприятию. Может быть, именно поэтому у нее сложилась относительно счастливая сценическая судьба. Как известно, на сцене МХАТа 1920-х – 1930-х годов она выдержала более 500 спектаклей [6].

В пьесе нет мистики, но больше, чем в романе «Белая гвардия», проявляются сатира, гротеск. По жанру «Дни Турбиных» скорее трагифарс, чем драма. Так, сцена у гетмана — откровенный фарс с переодеванием, стрельбой, буффонадой, со слугами, представляющимися господами и господами, ряжеными под слуг. А эпизод, заканчивающийся гибелью полковника Алексея Турбина, — классическая трагедия, основанная на реальном историческом конфликте.

Изменился и главный вопрос. Для героев пьесы нет дилеммы — сражаться или переждать. Перед ними три возможности выбора — погибнуть, как Алексей Турбин, найдя смерть в бою, уйти к красным вместе с В. Мышлаевским, либо бежать на Дон, к Деникину, вслед за Студзинским, и тогда финал — крах, крушение иллюзий как в «Беге».

Режиссер В. Басов, экранизируя «Дни Турбиных» на телевидении, решил приблизить пьесу к роману, сократив разрыв между «переводом» и «оригиналом» [2, с. 35]. В фильме реплики персонажей пьесы значительно расширены за счет прямой речи героев романа, режиссер почти полностью избавил фильм от фарса, сарказма, иронии, остались лишь некоторые комические ситуации, связанные, в основном, с образом Лариосика. И пьеса на экране из трагифарса превратилась в социально-психологическую драму. Как констатирует Е.А. Сергеев, «телеэкранизация удалась не в полной мере только потому, что режиссер, решив «обогащать» пьесу, невольно разрушил ее» [12, с. 36]. И все же «Дни Турбиных» подкупают великолепными актерскими работами, психологически соответствующими и сегодня героям Булгакова: А. Мягкова (Алексей Турбин), В. Титовой (Елена), А. Ростюцкого (Николка), В. Ланового (Шервинский), О. Басилашвили (Тальберг), В. Басова (Мышлаевский) и др. И хотя фильму порой не хватает ритма, мастерства композиционного решения, режиссерских находок в изображении эпохи, он трогает особой ностальгической атмосферой «дома, где разбиваются сердца», созданной не без помощи великолепной музыки В. Баснера, включая и нестареющий романс на стихи М. Матусовского.

Увы, телероман «Белая гвардия» (8 серий), поставленный режиссером С. Снежкиным на

телеканале «Россия» в 2013 году, не стал ни киносенсацией, ни художественным открытием. С одной стороны, он оказался очень иллюстративным, с другой — скучноватым (что странно для такого яркого режиссера как С. Снежкин). В фильме, безусловно, есть постановочный размах: пламя гражданской войны на Украине, охватившее все слои населения, ненависть народа к немцам — оккупантам и «офицерне», восстание против немецкого ставленника гетмана П.П. Скоропадского лидером украинского национального движения С.В. Петлюрой, который был, как пишет Булгаков, «просто мифом, порожденным на Украине в тумане страшного восемнадцатого года». А стояла за этим мифом «лютая ненависть четырехсот тысяч мужиков с сердцами, горящими неутоленной злобой» [13, с. 489]. Своеобразным символом петлюровского движения стал на экране образ полковника Козыря–Лешко, созданный С. Гармашом. Само изображение националистического движения на экране очень напоминает политическую ситуацию в современной Украине.

Что касается русских офицеров, как оплота «белой гвардии», то среди них Булгаков, как известно, выделял две группы — тех, кто «ненавидел большевиков ненавистью горячеей и прямой», и вернувшихся домой, чтобы, как Алексей Турбин (военный врач, много повидавший и переживший за три года мировой бойни), «устраивать заново невоенную, а обыкновенную человеческую жизнь» [13, с. 482]. Булгаков на стороне таких как Турбин, поэтому лейтмотивом «Белой гвардии» является идея сохранения Дома, родного очага, несмотря на все потрясения революции и гражданской войны. Однако эта тема не стала стержневой в телесериале романа, поэтому неубедительными, не «булгаковскими» выглядят на экране главные герои в исполнении К. Хабенского (Турбин), М. Пореченкова (Мышлаевский), К. Раппопорт (Елена), Н. Ефремова (Николка), Е. Дятлова (Шервинский) и др. Убеждает в телесериале, пожалуй, лишь атмосфера ужаса и хаоса гражданской войны.

От трагифарса и драмы к эксцентрической комедии

И все-таки с большим интересом открывали зрителям мир Булгакова кинематографисты 1970-х гг. Обратим внимание на особенности интерпретации пьесы М.А. Булгакова «Иван Васильевич» (1935), в которой столкновение

реального и фантастического составляет здесь основу комического.

В фильме Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) главным элементом стала стихия карнавала, то есть те художественные приемы, которые были отработаны режиссером — мастером эксцентрической комедии, построенной на коллизиях социальной маски, в его предыдущих работах («Пес Барбос и необычный кросс», «Самогонщики», «Операция «Ы», «Кавказская пленница» и др.).

Булгаковская сатирическая фантазмагория, развернувшаяся в некоей коммунальной квартире 1930-х годов, свела под одной крышей взлелеянного нэпом дантиста, ценящего «радости жизни» и одержимого изобретателя-энтузиаста, в квартире, куда однажды наведалься пестрая компания персонажей, среди которых — зануда-управдом Бунша, обаятельный вор Жорж Милославский и даже Грозный царь Иван Васильевич.

Булгаковские персонажи вместе с рядом новых были перенесены в фильме в 1970-е годы. И уже отсюда, из реалий «развитого социализма» совершали свое путешествие в «шестнадцатый век». Придуманное Булгаковым путешествие «во времени и пространстве» оказалось как нельзя впору для режиссерского почерка Л. Гайдая.

Правда, при этом видоизменился жанр: сатирическая фантазмагория трансформировалась в эксцентрическую комедию. Слова уступили место движению и трюку, большую часть экранного времени занимают погони, прыжки, падения, пришли в действие автомобили, лифты, пылесосы, транзисторы, магнитофоны и другие механизмы вплоть до «машины времени» [9, с.178].

В фильме все персонажи сведены к водевильности. Главным героем фильма стал гайдаевский Шурик. (А. Демьяненко), вполне заменивший взлохмаченного булгаковского изобретателя — фигуру, целиком принадлежавшую 1930-м годам. Изменился и образ управдома Бунши, олицетворяющий в пьесе Булгакова некую новую социальную категорию, имеющий реальную власть над людьми. На экране он превратился в надоедливую, суетливого жэковского общественника, пустого и никчемного, который любит походить сунуть нос в чужие дела. То есть стал типично водевильным персонажем, как и его двойник и тезка Иван Васильевич Грозный (обе роли играет актер Ю. Яковлев).

А Жорж Милославский в исполнении Л. Куравлева превратился в артистичного, симпатичного прощельгу, склонного стащить все, что плохо лежит.

Главной линией фильма стало эксцентрическое столкновение двух эпох, двух культур: средневекового Кремля с его теремами и малогабаритной «хрущовской» кухни, гуслей и транзистора, колокольного звона и мотива популярного шлягера, парчовых кафтанов и современных мини.

Безусловно, и такая экранная интерпретация пьесы доказала свое право на жизнь; не случайно гайдаевский фильм, став «киноклассикой», продолжает пользоваться успехом у зрителей.

Художник и власть

Есть в творчестве М.А. Булгакова еще одна тема, принципиально важная для него самого — талант и власть, судьба художника. Об этом он размышлял в драме «Последние дни» («Александр Пушкин»), в «Театральном романе», «Мастере и Маргарите».

Но самой страстной его любовью был Мольер, мольеровская эпоха, «золотой век» французского классицизма. Почему Мольер? «Трудно ответить на этот вопрос, — объяснял сам Булгаков. — Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет... Меня привлекала личность Учителя многих поколений драматургов — комедианта на сцене, неудачника, меланхолика и трагического человека в личной жизни»...[14, с. 141]. Ему посвящены пьеса «Кабала святош» (1930) и роман «Жизнь господина де Мольера» (1933), по мотивам мольеровских сюжетов и ситуаций написана гротескная комедия «Полоумный Журден» (1932).

Образ Мольера у Булгакова очень личностный. Как неоднократно отмечалось исследователями, Булгаков видел в жизни французского драматурга XVII века мистерию собственной судьбы, превращая тем самым историю в своеобразный урок, аллерию.

Для интерпретации данной темы замечательный театральный режиссер А. Эфрос использовал в 1973 году визуальные возможности «малого экрана». Приступая к экранизации, Эфрос отмечал, что «в Мольере сложная стилистика. Нельзя впадать в прямой серьезный тон... Тогда может получиться обычная драма. Обычную драму Булгаков все время сбивает умышленной прозаичностью, даже шуточностью. Если здесь ошибиться — полу-

Экранная культура и экранные искусства

чится банальная вещь...» [15, с. 131]. Вот почему фрагментарность как принцип организации литературного и драматургического материала стала основой структуры телефильма «Всего несколько слов в честь господина де Мольера», в который вошли сцены из пьесы Булгакова «Кабала святош», романа «Жизнь господина де Мольера» и эпизоды мольеровского «Дон Жуана». Принцип отбора-дополнения был продиктован желанием режиссера показать великого драматурга и в жизни, и на сцене. Причем, в телефильме он выступает актером не только на подмостках сцены в любимой роли Сганареля, но и перед Людовиком XIV — «королем-солнце». Эфросу, который в 1966 году уже ставил спектакль «Мольер» на сцене Ленкома, для осуществления подобного замысла понадобилась личность такого масштаба как Юрий Любимов — актер в прошлом, известный режиссер в настоящем, руководитель престижного Театра драмы и комедии на Таганке, с ярко выраженным «политическим» направлением.

Мольер-Любимов — усталый от жизни комедиант, у которого уже нет сил бороться, доказывать свою правоту. Однако у него есть то, что придает ему силу — созданный им Дом — театр «Пале-Рояль», на сцене которого каждый вечер происходит чудо.

Людовик в блестящем исполнении Леонида Броневского, умен и загадочен; как он себя поведет в той или иной ситуации — предсказать трудно. Он не идол и не тиран, скорее циник, с изрядной долей скептицизма и иронии взирющий на все происходящее. Как человек, он выше своего окружения, он всему знает настоящую цену... Но как носитель абсолютной, ничем не ограниченной власти, Людовик воплощает в себе многие пороки и предрасудки. Неограниченная власть (это одна из основных идей телефильма) делает властителя ограниченным человеком, превращая его достоинства в простое прикрытие его несправедливости.

Мольер, казалось бы, все сделал для того, чтобы заслужить «милость» Людовика и спасти от запрета «святош» церкви своего «Тартюфа». Он унижался, славил короля и пресмыкался перед ним. Но, обожествляя короля, Мольер приближал свою гибель. Ведь Боги — не люди, они лишены естественных человеческих чувств. «Тиран, тиран!, — восклицает Мольер. — всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави! И вот все-таки раздавил!...» [16, с. 454].

Как известно, для Булгакова эта проблема не была абстрактной, он эту коллизию сам пережил в своих взаимоотношениях с И.В. Сталиным.

Ориентируясь на возможности «малого экрана», А. Эфрос объединил в своем камерном, очень «домашнем» телефильме в единой целое то, что должно бы развертываться в разных покоях и парках Версаля, исторических местах Парижа. «Эфрос оперирует субъективным пространством, — констатирует Е.С. Сабашникова. — Эта субъективность, намеренная выстроенность проступают исподволь, в споре с вещественной конкретностью, на первый взгляд заполняющей кадр» [12, с.72]. С помощью крупных планов телекамера концентрирует внимание не на внешней, а на внутренней жизни персонажей, соизмеряя тем самым проблемы героев XVII века с сегодняшними идеями и проблемами.

Сцены из пьес «Кабала святош» Булгакова и «Дон Жуан» (мольеровского героя играет А. Ширвиндт), введенные в телеэкранизацию, внешне, казалось бы не связаны друг с другом. Однако Эфрос с их помощью раскрывает разные грани личности великого драматурга.

Вообще, телефильм «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» был во всех отношениях заметным явлением. Он соединил в себе, как отмечает К.Л. Рудницкий, два в сущности несовместимых принципа: «неизменный для Булгакова полифонизм — стремление вести разом несколько драматических мотивов, то сближая, то отдаляя их друг от друга, то сливая их в трагедийном звучании, то перебивая их ироническими нотками, с той однотонностью, однозначностью, которая долгие годы сковывала дарование Эфроса» [17, с. 282]. Но в данном случае тяга к монохромности оправдана, ибо она позволяет выделить главную линию телефильма, деликатно и тонко исследующего всегда злободневную проблему — Художник и Власть.

С темой творчества, личности художника, связан и «Театральный роман» М.А. Булгакова, над которым он работал с 1930 по 1936 гг., когда служил в должности ассистента режиссера во МХАТе, но так и остался незавершенным. У произведения есть подзаголовок — «Записки покойника» — специфическое, с грустной иронией, определение его жанра. А название «Театральный роман», как отмечает Б.В. Соколов, «определяет основное содержание произведения — роман главного героя, драматурга Максудова, с Независимым Театром, и роман как литературное творение,

посвященное театральному миру и оставшееся в посмертных записках покончившего с собой драматурга» [11, с. 676].

Сюжет «Театрального романа» был во многом основан на конфликте М.А. Булгакова с главным режиссером МХАТа К.С. Станиславским (в романе писатель называет его Иваном Васильевичем, как первого русского царя, тем самым подчеркивая деспотизм основателя Художественного театра по отношению к актерам, да и к самому драматургу тоже). Реальный конфликт был связан с историей постановки пьесы «Кабала святош», которая в итоге была снята с репертуара МХАТа после разгромной статьи в газете «Правда» от 9 марта 1936 г., обвиняющей автора в «реакционности», «фальшивости», «извращении и опошлении» мольеровской биографии и т.д.

И хотя в «Театральном романе» воспроизведены многие драматические и комические сцены репетиций «Кабалы святош», однако прообразом пьесы главного героя «Черный снег» (о гражданской войне) послужили «Дни Турбиных».

«Театральный роман» был экранизирован в 2002 году по заказу телеканала «Культура». Его постановщики — О. Бабицкий, Ю. Гольдин (они же авторы сценария), оператор А. Гимпель, художник В. Аронин. В фильме снимались И. Ларин, М. Суханов, В. Золотухин, Э. Виторган, В. Сухоруков, В. Смирнитский, З. Шарко, М. Швыдкой, и др.

Сюжет романа на телеэкране выглядит трагикомично: бывший работник газеты, а ныне драматург Максудов, безуспешно пытается поставить свою пьесу о Гражданской войне. Решительно всё против него — и безавший неведомо куда издатель, и директор Иван Васильевич, и «старейшины» театра, недовольные пьесой, в которой должны играть более молодые актёры.

Была ли поставлена пьеса, или осталась лишь предсмертным видением «типичного покойника» Максудова — выясняется в эпилоге. Хотя, вполне возможно, что и прозвучавший выстрел и рассказ о неудачливом литераторе, якобы бросившемся с Цепного моста (которого уже нет в Киеве), — лишь части фильма-мистификации... Впрочем, «Театральный роман» прошел на телевидении как-то тихо и незаметно.

Примеры, рассмотренные выше, доказывают, что экранное «прочтение» булгаковской драматургии оказалось более успешным, чем интерпретация прозы писателя.

Политическая сатира Булгакова на экране

Большим событием в свое время стала двухсерийная киноповесть «Собачье сердце», поставленная режиссером В. Бортко в годы «перестройки и гласности» в 1988 г. на студии «Ленфильм». В его основе — шедевр булгаковской политической сатиры. Как известно, повесть была написана Булгаковым весной 1925 года, но так и не была издана. Хотя автор неоднократно читал ее публично, она была хорошо известна в литературных кругах страны и за ее пределами. Отметим, что на родине повесть впервые была опубликована в журнале «Знамя» в 1987 году.

И вот что интересно — «Собачье сердце», написанное несколько десятилетий назад, мы воспринимаем сегодня как метафору всей нашей истории. Революция, ленинская идея создания «нового человека» породили не только булгаковских «швондеров», сплывающих толпу митингами, песнопениями и массовыми осуждениями «врагов народа», но и многочисленных «шариковых», ставших олицетворением идеи «кто был ничем, тот станет всем». Генезис болезни советского общества М.А. Булгаков показал на примере фантастического медицинского эксперимента профессора Преображенского, превратившего пса Шарика в «нового человека». Сатирическое предупреждение писателя стало реальным социальным злом (хотя в финале повести эксперимент был успешно прекращен).

В фильме «Собачье сердце» есть все: и бережное отношение к первоисточнику, и внутреннее согласие создателей фильма с писателем, и органичные соединения игровых эпизодов с кинохроникой, есть интересные актерские работы: Е. Евстигнеева (Преображенский), Б. Плотникова (Борменталь), Р. Карцева (Швондер), В. Толоконникова (Шариков) и др.

Однако фильм слишком реалистичен в деталях, быте, образах. Режиссер стремится к максимальной точности в изображении эпохи, тогда как социальная фантазия Булгакова всегда устремлена в будущее. И, хотя в картине есть «шоковые» эпизоды кадров хирургической операции, превращающей дворнягу в человека с обликом монстра (сразу вспоминается «Франкенштейн» М. Шелл), экранизации на хватает булгаковского «нерва», фантазмагоричности, «надреализма». Более того, в экранной версии «Собачье-

Экранная культура и экранные искусства

го сердца» не прозвучала одна важная для писателя проблема (которая является центральной и в повести «Роковые яйца») — о трагической вине русской интеллигенции, вынашивающей в течение многих десятилетий идею революционного преобразования мира и формирования личности нового типа. Не случайно в среде русской эмиграции, в западно-европейской критике прообразом профессора Преображенского считался «гений революции» В.И. Ленин.

Кстати, повесть М. Булгакова «Роковые яйца», написанная до «Собачьего сердца» в 1924 году, вскоре после смерти В.И. Ленина, в полном смысле слова представляла собой политическую аллегория. Образ главного героя профессора зоологии Владимира Ипатьевича Персикова даже внешне напоминает портрет вождя мирового пролетариата, а открытый им «красный луч», влияющий на рост эмбрионов рептилий, породил гигантских чудовищ, полчища которых двинулись к Москве (это почти вселенское зло было уничтожено страшными морозами).

Впрочем, фильм «Роковые яйца» (Россия-Чехия, 1995) поставленный режиссером С. Ломкиным, был сделан скорее как зрелищный аттракцион с элементами триллера. Он так и не стал событием в экранной интерпретации произведений М.А. Булгакова, несмотря на то, что в картине снималось немало хороших актеров: О. Янковский, А. Толубеев, С. Гармаш, Н. Усатова, В. Павлов, С. Фарада и др. Основные причины: невнятность режиссерского замысла фильма, далекого от понимания того, что «Роковые яйца» — это, прежде всего, политическая сатира, направленная против идей и постулатов мировой революции и большевизма.

Все перечисленные примеры доказывают, что задача, стоящая перед интерпретаторами, была невероятно сложной, — талант Булгакова требует, по всей видимости, равновеликого масштаба личности его интерпретаторов. Главный вопрос при этом: как войти в художественный мир писателя, сделав его достоянием сегодняшнего дня?

«Мастер и Маргарита»: книга и фильм

Интересно рассмотреть в этой связи проблему взаимоотношений «оригинала» с «переводом» на примере романа «Мастер и Маргарита», который занимает особое место в

творчестве М.А. Булгакова и над которым писатель работал с 1929 по 1940 годы. История создания романа и выхода его к читателям сама по себе мистична.

Широкая общественность узнала о существовании неизданного булгаковского романа в 1962 году, когда писатель В.А. Каверин в справке к вышедшему роману «Жизнь господина де Мольера» впервые упомянул про «Мастера и Маргариту». В 1966 году произведение в сокращённом виде, с многочисленными купюрами и искажениями, было опубликовано в журнале «Москва» с предисловием К.М. Симонова.

Выход «Мастера и Маргариты» стал сенсацией в литературной жизни СССР. Журнала «Москва» с напечатанным романом невозможно было достать, в различных литературных изданиях прошли оживлённые дискуссии с участием критиков и рядовых читателей.

Полемика развернулась и вокруг статьи В.Я. Лакшина «Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», напечатанной в журнале «Новый мир» через два года [18]. Автор, подробно анализируя отдельные главы и эпизоды, отметил, что судьба романа Мастера и история произведения самого Булгакова близки, а пророчество Воланда («Ваш роман вам принесёт ещё сюрпризы») относится и к той, и к другой книге.

При анализе «Мастера и Маргариты» исследователи обращают внимание на определённую соразмерность, заложенную в композицию романа. Он состоит из двух частей, в одной из которых разные сюжетные линии «тянутся» к Мастеру, в другой — к Маргарите. Обе части соединяются линией Воланда. Структура «Мастера и Маргариты» была тщательно продумана М.А. Булгаковым, свидетельством чего, является чёткое распределение «пропорций» между двумя частями произведения. Столь же чётко соотносятся между собой основные эпизоды: злодеяние и возмездие, расставание и встреча, казнь и воскресение. В каждой из романских частей есть своя кульминация: в первой — сеанс чёрной магии; во второй — сцены Великого бала у Сатаны.

Мистический реализм «Мастера и Маргариты» вобрал разные жанры: элементы детектива, исторического романа, приключенческого и авантюрного жанра, любовного романа, политической сатиры, философского трактата (размышления о нравственном выборе, истине, добре и зле).

Таким образом, с самого начала знакомства общественности с романом М.А. Булгакова

«Мастер и Маргарита» стало ясно, что это неординарное произведение, весьма привлекательное для сценической и экранной интерпретации.

Так например, режиссер А. Эфрос не раз говорил: «Всегда мечтой было поставить «Мастера и Маргариту» на телевидении. С упорством идиота я постоянно писал об этом руководителю телевидения. А в ответ в лучшем случае получал предложение снять чужой спектакль или какой-то мой собственный... Между тем роман Булгакова — самая любимая книга и постоянно мое чтение. В нем (мне так кажется) я чувствую все переходы, все сцепления. Знаю ключ ко всем московским сценам... Почему, отчего происходят с разными людьми мыслимые и немыслимые вещи? А потому что распяли».

Если задуматься, именно на эту мысль низан весь роман. И не распадается он на два разных пласта, а мощным рукопожатием скреплен с двух сторон. «А потому что распяли» — это лишь словесная смысловая формула, а для меня в этой мысли — загадка» [19, с. 313-314].

Первым обратился к экранизации «Мастера и Маргариты» польский кинорежиссер А. Вайда, который поставил в 1972 году фильм «Пилат и другие» (нем. *Pilatus und Andere, Ein Film für Karfreitag*) по мотивам «библейских» сцен романа М.А. Булгакова, снятый для Второго канала телевидения Германии. Внимание режиссёра в фильме привлек новозаветный пласт (московские главы романа остались за его рамками). В экранизации присутствует только линия Пилата и Иешуа Га-Ноцри. При этом действие перенесено в современность. Фильм содержит сценарные находки: к примеру, Левий Матвей — современный тележурналист, готовящий репортаж с Голгофы, а Иуда доносит на Иешуа по телефону-автомату (когда он кладёт трубку, из автомата выпадают тридцать сребреников). Свой крестный путь Иешуа проходит по улицам Франкфурта-на-Майне. В фильме использована музыка из «Страстей по Матфею» И.С. Баха.

В постсоветской России попытка экранизировать роман «Мастер и Маргарита», была предпринята режиссером Ю. Карой в 1994 году. Снимал фильм оператор Е. Гребнев; музыка написана композитором А. Шнитке. Главные роли сыграли замечательные актеры: А. Вертинская (Маргарита), В. Раков (Мастер), В. Гафт (Воланд), Н. Бурляев (Иешуа), М. Ульянов (Понтий Пилат) и др. На-

турные съемки проводились как в России, так и в Израиле.

Однако какой-то рок давлел над прокатной судьбой этой картины. Продюсеры — Творческая ассоциация международных программ — не выпускали фильм долгие годы ссылаясь на необходимость творческих доработок.

Когда фильм Ю. Кары через 17 лет наконец-то вышел на экран, стало ясно, что он «опоздал». Во-первых, потому что он снимался в период, когда кинопроизводство в России находилось в состоянии «клинической смерти», отсюда многие технические недоработки; во-вторых, фильм вышел на экраны страны в 2011 году, когда миллионы зрителей уже познакомились с телесериалом В. Бортко — новой версией бессмертного романа.

Правда, на экране есть интересные актерские работы: М. Ульянов в роли Понтия Пилата как всегда психологически точен в трактовке образа; виртуозен Валентин Гафт, сыгравший Воланда, в нем энергия, азарт, сарказм, юмор — едкий, живой, современный; хороша вся его свита: В. Павлов (Бегемот), В. Стеклов (Азazelло), А. Филиппенко (Коровьев); Иешуа Га-Ноцри в исполнении талантливого Н. Бурляева, к сожалению, не стал нравственным стержнем фильма.

Что касается истории любви Мастера (В. Раков) и красавицы Маргариты (А. Вертинская), то в фильме Ю. Кары она сведена до минимума. Здесь главный герой — Воланд, торжествующий, возвышающийся над всеми. Он, дьявол, — безоговорочный победитель, что соответствует и периоду создания фильма, и всей перестроечной и постперестроечной эпохе.

Телероман «Мастер и Маргарита» в 10 сериях стал одним из грандиозных художественных проектов канала «Россия» в 2005 году (генеральные продюсеры А. Златопольский и В. Тодоровский; режиссер-постановщик В. Бортко). Что его отличает от предшествующих экранизаций? Уважительное отношение к булгаковскому тексту, полнота охвата событий, потрясающий размах съемок, уникальные визуальные эффекты, без которых невозможно передать ни фантазмагии писателя, ни его «путешествия» во времени, ни внутреннюю жизнь его персонажей. Фильм подкупает не только визуальной культурой, но и запоминающимися актерскими работами: А. Галибина (Мастер), А. Ковальчук (Маргарита), О. Басилашвили (Воланд), С. Безрукова (Иешуа), К. Лаврова (Понтий Пилат), В. Галкина (Иван Бездомный), А. Адабашьяна

Экранная культура и экранные искусства

(Берлиоз), В. Золотухина (Босой), А. Абдулова (Коровин), А. Филиппенко (Азazelло) и др.

Каждая серия фильма начинается с метафорической заставки (оператор В. Мюльгауч), передающей нравственный смысл произведения: лужа красного вина, выливающегося из разбитого кувшина, как символ пролитой невинной крови Иешуа Га-Ноцри; художественный образ усилен эмоционально электронной музыкой И. Корнелюка. Тем самым авторы фильма вслед за Булгаковым показывают, что сцены из ершалаимской части «Мастера и Маргариты» играют ключевую роль в идейном замысле и композиции. Сцена допроса прокуратором Иудеи Иешуа Га-Ноцри — это не просто великолепный психологический поединок двух умных людей, это диалог двух разных культур, разных цивилизаций, разных норм нравственности. Понтий Пилат (К. Лавров), смертельно уставший от своей ноши, каким-то сверхъестественным чутьем прозревает будущее свое «бессмертие», связанное с представшим перед ним нищим Иешуа Га-Ноцри, особенно после осознания того, что ему придется утвердить смертный приговор Синедриона.

Тесно, невидимыми нитями, связаны духовно в телеромане, как и у Булгакова, Иешуа (С. Безруков) и Мастер (А. Галибин). Иешуа Га-Ноцри совершает жертвенный подвиг во имя веры в истину и добро, ценою жизни заплатив за желание говорить правду. Мастер же совершает подвиг творческий, создав свой роман о прокураторе Иудеи Понтии Пилате, но оказывается сломлен наветами и гонениями и, оказавшись в клинике для душевнобольных, озабочен уже не художественной истиной, а поисками покоя.

Поскольку роман М.А. Булгакова во много автобиографичен, то и Маргарита занимает в нем уникальное положение. Главным прототипом возлюбленной Мастера, как известно, стала третья жена писателя Е.С. Булгакова, хотя в литературном плане образ Маргариты восходит к героине «Фауста» И.В. Гете.

Актриса А. Ковальчук (Маргарита), передавая неповторимую любовь своей героини к мастеру, становится на экране символом вечной женственности, самоотверженности и милосердия. Ее «колдовство» — это любовь как высшая ценность на свете, ради нее и ради спасения возлюбленного она готова продать душу дьяволу. Именно Маргарита силой своей любви помогает Мастеру обрести то, что он заслужил, но награда героя — не свет, а покой,

и в царстве покоя, в последнем приюте у Воланда, на границе двух миров — света и тьмы, — Маргарита становится поводырем и хранителем своего возлюбленного.

Что касается трактовки булгаковского Воланда, то истоки его образа, несомненно, в Мефистофеле «Фауста» И.В. Гете. Воланд возглавляет мир потусторонних сил: это дьявол, сатана, «князь тьмы», «дух зла и повелитель теней» (все эти определения есть в тексте романа). Линия Воланда — одна из связующих в произведении, не случайно эпиграфом к «Мастеру и Маргарите» стали слова из «Фауста»: «...Так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...» [20]

Экранный Воланд (О. Басилашвили) внешне напоминает пожилого профессора, он мудр, интеллигентен, великодушен, обаятелен и располагает к общению. Чтобы заполучить к себе Мастера с его романом (в этом цель его визита в Москву), он карает литератора-конъюнктурщика Берлиоза, и разных мелких жуликов вроде директора варьете Лиходеева, вора-буфетчика Сокова или управдома Никанора Ивановича Босого. Впрочем, добро и зло на экране, как и у Булгакова, творится в конечном итоге руками самого человека. Воланд и вся его фантастическая свита только дают возможность проявиться тем порокам и добродетелям, которые заложены в людях.

Стремление Воланда отдать автора романа о Понтии Пилате во власть потусторонних сил — лишь формальное зло, поскольку делается оно с благословения Иешуа Га-Ноцри, олицетворяющего силы добра (это его идеи, ставшие основой христианства, пытается донести до атеистически настроенных москвичей Воланд, который присутствовал и при допросе, и при казни Иешуа). Именно Воланд с его гениальной фразой «рукописи не горят» возрождает сожженный роман Мастера: продукт художественного творчества, сохранившийся только в голове творца, материализуется вновь, превращается в духовную ценность, обеспечивая бессмертие самому автору.

Вместо заключения

Проанализировав некоторые проблемы экранной интерпретации произведений М.А. Булгакова, можно отметить следующее.

Макромир этого уникального писателя и драматурга настолько масштабен, глубок и неисчерпаем, что трудно говорить о каких-то

значительных результатах его экранного «прочтения», тем более в материале одной статьи. Однако, некоторые выводы можно сделать.

Как это ни парадоксально, но произведения М.А. Булгакова в кино и на телевидении более органично и плодотворно интерпретировались в советский период, открывая зрителям художественный мир писателя. Речь идет о фильмах А. Алова и В. Наумова, В. Басова и Л. Гайдая, В. Бортко и А. Эфроса. Что касается экранной продукции постсоветского периода, то из произведений М.А. Булгакова более успешно был интерпретирован главный роман писателя «Мастер и Маргарита».

Как было отмечено, не все перечисленные кино- и телефильмы стали художественными явлениями экранной культуры. Главный недостаток многих экранизаций — иллюстратив-

ность, неумение следовать логике булгаковских жанров, определять «сверхзадачу» произведения, делая его достоянием современности.

Думается, что перспективы экранизации творчества Булгакова в XXI веке — не в кино, а на телевидении, с его «эффектом присутствия», мобильностью, серийностью и цифровыми спецэффектами. Телевидение, домашний экран делают Булгакова более доступным и камерным для зрителей; кроме того, именно здесь реализуется более эффективный способ «прочтения» литературного первоисточника, благодаря телевизионным средствам выразительности и, прежде всего, крупному плану.

А это значит, что экранная культура еще многое может сделать для интерпретации художественного мира М.А. Булгакова — гениального русского писателя XX века.

Библиография:

1. Электронная культура и экранные формы творчества/Под ред. К.Э. Разлогова. — М.: РИК, 2006. — 384 с.
2. Сергеев Е.А. Перевод с оригинала. Телеэкранизация русской литературной классики. — М.: Искусство, 1980. — 200 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Художественная литература, 1972. — 470 с.
4. Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Эксмо, 2015. — 640 с.
5. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М.: Искусство, 1986. — 384 с.
6. Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годы. Театральное наследие. 2 изд. — Л.: Искусство, 1990. — 591 с. с ил.
7. Булгаков М. Из литературного наследия. Письма//Октябрь, 1987, № 6. — С. 137-191.
8. Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиск. — М.: Искусство, 1983. — 269 с.
9. Кириллова Н.Б. Кинометаморфозы: Время. Портреты. Судьбы. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. — 320 с.
10. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов// Избр. произв. в 6-и тт. — Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 269-273.
11. Соколов Б. Булгаковская энциклопедия. — М.: Яуза; Эксмо, 2016. — 832 с.
12. Сабашникова Е.С. Третье рождение. Пути развития телевизионного театра. — М.: Искусство, 1982. — 168 с.
13. Булгаков М.А. Белая гвардия//Булгаков М.А. Избр. соч. в 3-х т.т. — Т.1. — М. — СПб.: Изд-во «Литература», 1997. — 686 с.
14. Булгаков М.А. — драматург и художественная культура его времени. Сб. статей/Сост. А.А. Нилов. — М.: СТД РСФСР, 1988. — 384 с.
15. Эфрос А. Продолжение театрального романа//Эфрос А. Избр. произв. в 4-х т.т. Т. 3. — М.: Фонд «Русский театр», 1993. — 431 с.
16. Булгаков М.А. Кабала святош//Булгаков М.А. Избр. соч. в 3-х т.т. — Т.3. — М. — СПб.: Изд-во «Литература», 1997. — 731 с.
17. Рудницкий К.С. Спектакли разных лет. — М.: Искусство, 1974. — С. 343.
18. Лакшин В.Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»//Новый мир, 1968, № 6. — С. 284-311.
19. Эфрос А. Мизантроп//Эфрос А. Избр. произв. в 4-х тт. Т. 4. — М.: Фонд «Русский театр», 1993. — С. 282-339.
20. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита//Булгаков М.А. Избр. соч. в 3-х т.т. — Т.2. — М. — СПб.: Изд-во «Литература», 1997. — 731 с.

References (transliterated):

1. Elektronnaya kul'tura i ekrannye formy tvorchestva/Pod red. K.E. Razlogova. — M.: RIK, 2006. — 384 s.
2. Sergeev E.A. Perevod s originala. Teleekranizatsiya russkoi literaturnoi klassiki. — M.: Iskusstvo, 1980. — 200 s.

Экранная культура и экранные искусства

3. Bakhtin M. Problemy poetiki Dostoevskogo. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1972. – 470 s.
4. Bakhtin M. Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. – M.: Eksmo, 2015. – 640 s.
5. Smelyanskii A. Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre. – M.: Iskusstvo, 1986. – 384 s.
6. Bulgakov M.A. P'esy 1920-kh gody. Teatral'noe nasledie. 2 izd. – L.: Iskusstvo, 1990. – 591 s. s il.
7. Bulgakov M. Iz literaturnogo naslediya. Pis'ma//Oktyabr', 1987, № 6. – S. 137-191.
8. Zak M. Kinorezhissura: opyt i poisk. – M.: Iskusstvo, 1983. – 269 s.
9. Kirillova N.B. Kinometamorfozy: Vremya. Portrety. Sud'by. – Ekaterinburg: Bank kul'turnoi informatsii, 2002. – 320 s.
10. Eizenshtein S. Montazh attraktsionov// Izbr. proizv. v 6-i tt. – T. 2. – M.: Iskusstvo, 1964. – S. 269-273.
11. Sokolov B. Bulgakovskaya entsiklopediya. – M.: Yauza; Eksmo, 2016. – 832 s.
12. Sabashnikova E.S. Tret'e rozhdenie. Puti razvitiya televizionnogo teatra. – M.: Iskusstvo, 1982. – 168 s.
13. Bulgakov M.A. Belaya gvardiya//Bulgakov M.A. Izbr. soch. v 3-kh t.t. – T.1. – M. – SPb.: Izd-vo «Literatura», 1997. – 686 s.
14. Bulgakov M.A. – dramaturg i khudozhestvennaya kul'tura ego vremeni. Sb. statei/Sost. A.A. Nilov. – M.: STD RSFSR, 1988. – 384 s.
15. Efros A. Prodolzhenie teatral'nogo romana//Efros A. Izbr. proizv. v 4-kh t.t. T. 3. – M.: Fond «Russkii teatr», 1993. – 431 s.
16. Bulgakov M.A. Kabala svyatosh//Bulgakov M.A. Izbr. soch. v 3-kh t.t. – T.3. – M. – SPb.: Izd-vo «Literatura», 1997. – 731 s.
17. Rudnitskii K.S. Spektakli raznykh let. – M.: Iskusstvo, 1974. – S. 343.
18. Lakshin V.Ya. Roman M. Bulgakova «Master i Margarita»//Novyi mir, 1968, № 6. – S. 284-311.
19. Efros A. Mizantrop//Efros A. Izbr. proizv. v 4-kh tt. T. 4. – M.: Fond «Russkii teatr», 1993. – S. 282-339.
20. Bulgakov M.A. Master i Margarita//Bulgakov M.A. Izbr. soch. v 3-kh t.t. – T.2. – M. – SPb.: Izd-vo «Literatura», 1997. – 731 s.